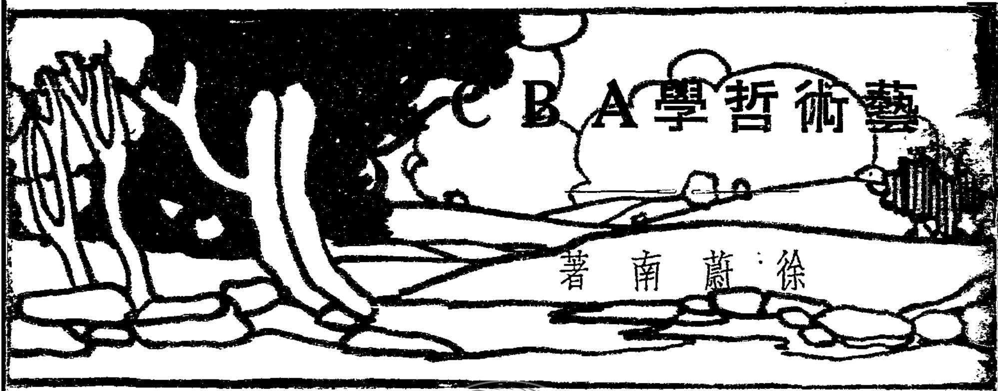


藝術哲學ABC

徐蔚南著







世界書局出版

一九二九

ABC叢書發刊旨趣

徐蔚南

西文ABC一語的解釋，就是各種學術的階梯和綱領。西洋一種學術都有一種ABC：例如相對論便有英國當代大哲學家羅素出來編輯一本相對論ABC；進化論便有進化論ABC；心理學便有心理學ABC。我們現在發刊這部ABC叢書有兩種目的：

第一　正如西洋ABC書籍一樣，就是我們要把各種學術通俗起來，普遍起來，使人人都有獲得各種學術的機會，使人人都能找到各種學術的門徑。我們要把各種學術從智識階級的壟斷中解放出來，散遍給全體民衆。ABC叢書是通俗的大學教育，是新智識的泉源。

第二　我們要使中學生大學生得到一部有系統的優良的教科書

或參考書。我們知道近年來青年們對於一切學術都想去下一番工夫，可是沒有適宜的書籍來啓發他們的興趣，以致他們求智的勇氣都消失了。這部ABC叢書，每册都寫得非常淺顯而且有味，青年們看時，絕不會感到一點疲倦，所以不特可以啓發他們的智識慾，并且可以使他們於極經濟的時間內收到很大的效果。ABC叢書是講堂裏實用的教本，是學生必辦的參考書。

我們爲要達到上述的兩重目的，特約海內當代聞名的科學家，文學家，藝術家以及力學的專門研究者來編這部叢書。

現在這部ABC叢書一本一本的出版了，我們就把發刊這部叢書的旨趣寫出來，海內明達之士幸進而教之！

一九二八，六，二九。

導言

藝術與科學，從來以為是水火不相容的兩物。藝術品是偶然產生的東西；藝術是超越科學的；藝術品的構成是不能以科學來研究的。這都是主張藝術是神祕的藝術家們的說話。但是藝術作品明明白白是具體的存在。詩歌戲劇、圖畫彫刻、評論小說、一件件明明白白放在我們面前。有着這樣具體的存在的藝術，為什麼不能運用科學來研究呢？如果不能的話，那科學真是破產了。我們固然不能相信科學是萬能的；但科學能夠研究具體的存在卻是深信無疑的。從前把日月星辰那樣具體的存在，都當不可思議的東西的；現在神祕的天體，卻終於被科學一步步打破了。同樣，素來以為只可「

神而明之」的藝術，終於也要被科學一點點征服下來了。

最初應用科學方法來研究藝術的，便是法國的戴納（H. Taine 1828—1893）。他的大著藝術哲學（Philosophie de L' art），便是他應用科學方法來研究藝術的總報告。

這本藝術哲學ABC，就是依據戴納這部大著藝術哲學的第一編而寫的。藝術哲學的第一編正是他運用科學研究藝術的基本理論與方法的所在。我本想照原文逐句翻譯過來的；因爲篇幅的制限，不得不有所節略變動，但仍是縮譯樣的東西。把本書當作藝術哲學的綱要看，或者還可以吧。

本來戴納這部藝術哲學，還有討論的餘地；但是他的研究，無論如何，至少對於藝術只可由人欣賞，而不能加以研究的謬誤，打破無遺了。幷且戴納這部藝術哲學儘管可以有

批評的地方，他的研究藝術的方法，總值得我們的注意。看他如何應用科學方法來研究藝術，我們便可應用他的方法，從別的立足點來研究藝術。這樣，本書的出版，或者還可以不能算作沒有意義。



一九二九年，八月二十日。

目次

上編　藝術的性質

下編　藝術品的製作

藝術哲學ABC

徐蔚南

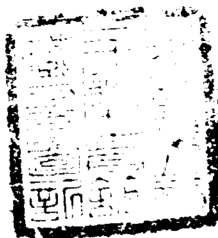


藝術哲學ABC

上編　藝術的性質

第一章　藝術品所關係的全體的攷察

人類的作品中，似以藝術品最為偶然的了。人們以為藝術品是偶然產生之物，所謂「佳句本天成，妙手偶得之」者是也，既沒有規則，也沒有理由，非可逆料，常出意外，完全是沒有制約的東西；又以為藝術家有所創作時，乃依藝術家之想像，想像是個人的；公衆賞讚藝術品時，乃依公衆之趣味，趣味是易變的。藝術家的創意，公衆的同情，於是都成為偶然的、自由的、外表的形狀，竟輕佻得像風吹一般。



實際上，藝術品不是偶然產生的東西。藝術品的產生是有確定的條件、不移的紀律的。

第一，一件藝術品是屬於製作那藝術品的人的全部作品裏的。這是第一步。個個人都知道一個藝術家的種種作品間，有着聯帶關係的，有如一個父親所生的一羣兒女間，具有顯然相像的地方一樣。個個藝術家都有他自己的風格，流露在他的一切作品裏。譬如是個畫家，他有他的色彩，富麗的或晦澁的，有他自己所愛好的模型，高尚的或者卑俗的，有他獨特的構圖、姿態以及技巧濃淡等等。譬如是文學家，他有他的人物，暴躁的或和平的，有他的情節，複雜的或簡單的，有他的收場，悲劇的或喜劇的，有他的文體、語彙。這是極眞實的，我們拏一件沒有署名的大作家的作品給外行人

看，外行人也能鑑定那作品是某某藝術家的作品，大都不會說錯。如果那個鑑賞的人，經驗稍富，感覺敏疾的話，你所給他看的作品，他會說出那製作者的藝術在什麼時候，製作這作品的。以上所說的，是藝術品可以還元的第一個全體。

還有第二個全體。這是連那藝術家也包括在內的更大的全體了。原來藝術家也不是孤立的，他總是附屬於同一地方同一時代某一派別的。譬如沙士比亞，初看去時，彷彿自天而降的一個不可思議的作家。其實不然，沙士比亞的周圍，有着不少的戲曲家，寫的東西，同他的差不多，沙士比亞不過是那一羣戲曲家的代表罷了。寫西廂記的王實甫，像是個了不得的天才戲曲家，其實王實甫的周圍，我們都知道的，有着不少的戲曲家，寫的東西，同他的差不多，王實甫不過

是那一羣戲曲家的代表之一罷了。這是藝術品可以還元的第二個全體。

還有第三個全體的。這是比第二個全體更爲廣大了。那就是包括那一派那一批藝術家們的社會。藝術家們不是孤立的，不論在風俗方面、精神狀態方面，公衆是這樣，藝術家們也是這樣。我們現在雖只能聽得往古藝術家們的聲音；但是在他們的聲音下面，我們還可聽得往古包圍着他們的民衆的合唱呢。這是藝術品可以還元的第三個全體。

現在我們可以提一個法則來了。那就是爲要了解一個藝術品、一個藝術家、一羣藝術家，我們不可不正確地考慮那藝術品、藝術家，藝術家羣所屬的時代的精神風俗的全體。這是經驗所證明的眞理。一個時代有一個時代的精神風俗，

接着便有和這時代的精神風俗相應的藝術品。時代換了，藝術家也換了。

這種風俗狀態精神狀態對於藝術上所及的影響，猶之乎地帶的對於植物所及的影響一樣。廣東產荔子；江浙產菱；北方既沒有荔子，也沒有菱。這就是因爲地帶的關係。所謂地帶也者究竟是什麼呢？那就是一定的氣候，一定的溫度，一定濕度等等主要性質的總稱。物質的溫度決定了某某種類的植物的產生。同樣，精神的溫度決定了某某種的藝術的出現。爲了要理解某種植物的產生，我們所以研究那物質的溫度，同樣，爲了要理解某種藝術的出現，我們不可不研究那精神的溫度。人間精神的產品，正如活的自然的產品一樣，只有依那環境來說明的。從今而後，我們研究藝術，應當如

研究植物一樣，應用科學方法來研究的了。

第二章　藝術與模倣

藝術究竟是什麼？藝術的性質依何而成立的？——這實在我們應該最先提出來的、主要的問題。我們現在就想應用上章所述的方法來解決這個問題了。第一我們要拏出事實來看。詩歌、彫刻、圖畫、建築與音樂五大藝術中，我們先講前三個。前三個，我們都知道有一個共通的性質的，那就是多少是模倣的藝術。

一眼看去，模倣彷彿就是藝術的本質。藝術的目的彷彿就是儘量精確的模倣。爲什麼呢？那是很顯然的，譬如一個彫刻，目的是把一個眞的活人模倣得「活龍活現」。又一幅

圖畫，是以逼眞描繪人物風景為目的的。一齣戲劇，一部小說，也是要精確地表現性格、動作、眞正的言語，竭其所能地要既精確又誠實地顯出一個面影來。姿態表現得不夠或者不正確時，我們便要對彫刻師說：「那個胸部是沒有的」。我們要向畫師說：「你背景的人物太大了，樹木的色彩是錯了」。我們又要對作家說：「從來人的感想沒有像你那末設想的」。

我們還有旁的更有力的證據；第一就是每天的經驗。我們注意一個藝術家一生所經過的事端時，我們便可看出他的生活分成二部分的。在初期間，就是在那才能還是青年時期以及成熟時期，藝術家對於事物是當作事物般地注意的。為要把事物描繪出來，他既用功又努力，他於是描寫得非常仔

細忠實，甚至有仔細得太過分的。及至達到一生的某時期，他以爲事物已認識得夠了，在事物中再沒有新的發見了。他便把活的模型放開一邊，就應用他經驗中所搜集的方法來做一個劇本，一本小說，一張圖畫或者一個彫刻了。前期是感情眞實的時代，後期便是技巧時代，衰頹時代了。最偉大的人物的生活中，也無不發見這二個時代的。——米開朗其羅的前期是極長的，不下有六十年之久。那時期的一切作品中，充滿着力量的英雄的偉大的感情。他是浸在藝術品中，全不想及旁的事情的。但是他的晚年的作品，像「聖保祿的改宗」，「最後的審判」等等，不僅內行人，就是外行人，都能立刻看出這種壁畫是以他的記憶來描繪的，失去初期作品中的活躍的創造了，至少有若干部分是技巧的濫用，是受着

職業的支配了。就算他比旁的藝術家還高出幾倍，至少比他自己已大大地拙劣了。

法國大戲曲家郭奈葉也是如此。初期，他從周圍中，獲得了種種強有力的感情，他便創造種種人物，都極能動人的。但是後來，他的劇本便變了樣：寬容的精神已消失於誇張之中，種種場面甚至成爲慘怖。在這時候，他從前靜觀所得的活的模特兒早已不上舞臺了；至少，他是不再去找模特兒了，他不再更新他的感興了。他靠了粉本，用他在以前如燃的熱心裏所會得的技巧的記憶，用那文學上的理論，或者用戲劇上的變化而創作了。他抄襲他自己，他誇張他自己。學問、計算與習慣已代替了對於偉大情緒勇猛行爲的個人直接靜觀了。他是已不創造的了；他是在製造了。

不僅某某偉大人物的歷史證明給我們看，模倣活的模特兒、著眼於自然是必要的，并且每個偉大派別的歷史也給我同樣的證明。一切派別等到忘却了正確的模倣，拋棄了活的模特兒時，正是達到了墮落滅亡了。在繪畫方面，跟着米開朗其羅之後，畫出那極端的姿勢和筋肉的畫匠們，就是一例。在文學方面，拉丁衰頹期的詩家，修辭學家也是一例。英國戲劇依官能的大言壯語的劇作家而告終，又是一例。現在再詳細一點舉個例說：法國路易十四的世紀裏，文學達到了純粹、整齊、質實無比的風格了，尤其是戲劇得到了全歐洲認爲人類精華的語言與詩形。這是因爲著作家們周圍有着模特兒，時刻不忘地觀照着模特兒的緣故。路易十四講的話眞完美，既威嚴，又雄偉，完全是君王的品位。照宮庭人物所

手記的文書紀錄，我們知道那貴族的調子、態度的典雅、措辭的正確、舉止的高雅、說話的技巧，不論是君王，是宮臣，都是一樣俱備，因之出入於宮闈的作家也只有在自己的經驗裏找尋他最好的材料了。

約過了一世紀，就有大變化了。那種博得大讚美的古典的言語與韻語，並不是照從前那樣從活人的嘴裏得來的，卻是從那以前的悲劇裏研究得來的了。作為模特兒的，不是活人，卻是作家所創作的人物了。弄得文字半通不通似的，全沒有一點生命了。

所以結論是：為要竭其能力地模做，眼睛便不得不常常注視着自然上；又，藝術彷彿是完全存在於精確與完整的模做上的。

第三章　絕對正確的模倣是藝術的目的嗎

絕對正確的模倣眞就是藝術的目的嗎？假使眞是這樣的話，那末絕對正確的模倣便能產生最好作品了。然而事實上卻又不如此。怎麼樣的呢？第一，在彫刻裏，鑄型是能最精細地鑄出那模特兒的形體來的了。然而一個好的鑄型卻一定沒有一個好的彫像的價值。——另一方面，在另一個領域內，照相這種藝術，是以線條與濃淡，在平坦的底片上，把那要模倣的對象的輪廓與肥瘦（Modelé）表現得最爲完全，而且毫無錯誤的了，照相對於繪畫自然是一種有益的補助品，機智而有修養的人有時且能把照相弄得很有趣緻；但是無論如何，照相總不能與繪畫相比擬的。——我們再提出一個問題

：假使正確的模倣眞是藝術的最高目的，那末最好的悲劇，最好的喜劇，將是怎樣的東西呢？法庭上訴訟的速記，固然把那一切的說話都紀錄出來了；在那紀錄中，固然也有自然味，也有感情的爆發，正如粗雜的岩石中包有一粒優良的金屬品一樣，雖能供給作家作爲題材之用，但總不是一件藝術品。

或者有人要說照相、模型、速記等都是機械的方法，理應把機械放在問題之外，而應將人工的作品與人工的作品相比較的。那末我們就來找尋那種務求精細正確的藝術品吧。我們在羅弗宮，看見鄧乃Dennar的一幅畫。這幅畫是他用了顯微鏡，費了四年工夫才作成的肖像畫，那顏面上的一切，簡直一點也沒有忘記：皮膚上的條紋，顴顬上的斑條，鼻上

散亂着着的黑點，皮膚下要用顯微鏡才看得出的蜿蜒的青筋，映着附近各種東西的眼睛，統統都畫上了。人人看見了都要恍惚起來的：那個人頭眞使人迷惑，像要脫出鏡框來的神情；像這樣的成就，這樣的刻苦，簡直是絕無僅有的。然而無論如何，Van Dyck 的一個巨大的素描較之要有力百倍。總之，在繪畫，在旁的藝術，騙人眼睛的東西，大家都不給以什麼價值的。

關於正確的模做並非藝術目的這一層，還有一個更有力的證明。這就是事實上有幾種藝術故意要不正確的。第一件，彫刻就是這樣。普通一個彫像只是一種色彩，是青銅的色彩，或者是大理石的色彩；而且，彫像的眼睛裏是沒有眼珠的，但是唯其因爲那色彩的純一，因爲那精神的表情的減少

，反而完成其美了。怎樣的呢？我們去看看極端模倣的彫刻品就可知道了。在那伯爾史和西班牙的教堂裏，有着穿衣著色的聖僧彫像，穿着眞的Froc，皮膚是正和禁慾者相應的黃泥的顏色，手是塗着血的，腰間是被戮穿了的，正和留着刑傷的聖者相同；聖僧像旁邊還有穿戴着莊嚴服飾的聖母像，帶着慶祝日的首飾，穿着光澤的綢衣，戴着冠，掛着貴重的頸飾，結着鮮艷的緞結，飾着漂亮的花邊，皮膚是玫瑰色的，眼睛是光輝的，眼珠是用紅寶石做成的。像這樣過分的模倣，藝術家所表現的，不是快感卻是厭惡，常常是不快，有時覺是恐怖了。

在文學方面也是這樣的。劇詩最佳的一半，便是希臘與法國的古典劇的全部，英吉利與西班牙的最大部分的戲曲。

這種作品全不是正確地抄襲那日常的會話的，卻把人間的說話改變了的，照着思想而做出來的會話。這種劇詩人教作品中的人物都講着有韻的說話，在那種說話裏硬放着旋律，而且常常硬放着韻律。像這種改變究竟有害於作品的嗎？一點也沒有害的。這種經驗在近代的一大作品裏更爲顯著了，那就是哥德的Ephigenie，最初是用散文寫的，其次寫成爲詩形了。散文的是美好的，但是詩形的，更有多大的相差呀！很顯然的，這是靠了那改變日常的言語，靠了那旋律與韻律的應用，便使作品得到一種無比的抑揚，朗然的崇高，充溢着悲痛與高尚的歌詞；那聲音的精神便超越了日常生活的卑俗，得使古代的英雄，已忘却了的原始人種重現於眼前，其間偉大的處女便成爲天神的辯護人，法律的守護者、人類的恩

人了。在那人格中，聚集着人類一切的慈悲與高貴，而使我們人類光榮，而使我們的心得向上進。

第四章　人物事件的論理的表現

這樣說來，藝術對於對象應該竭力模做若干部分，而不模做全部的了。現在所以要討論的，便是要識別那應該模做的部分。我們預先來回答一句：『各部分相互間的關係與從屬』。這個抽象的定義，以下會漸漸明白的。

我們面前設有一個活的模特兒，男的或者女的，我們因爲要模寫這個模特兒，便帶着一枝鉛筆，一葉比手掌大兩倍的紙張來。人家當然不能要求我們表現得照活人四肢那末大的，理由是紙張太小，不能夠做到的。人家也不能要求我們

照活人皮肉的色彩表現出來，因爲我們所能處置的，只有鉛筆的黑，紙張的白。人家所能要求我們的，便是表現那關係：第一件是比例，就是大小的關係。如果那個頭有多少長，那末那個身體便應該比頭長多少倍，那臂膊比頭長多少倍，腿也如此，其餘的一切都有個比例。第二件是形態，就是位置的關係。模特兒是有一定的姿態的，那處是屈曲的，那處是卵形的，那處是角度形的，在模寫裏都應以同樣性質的線條，照樣描繪出來。要之，表現各部分間連帶關係的全體是必要的。一點沒有旁的了。我們所應描寫出來的，不是單單那肉體的表面，卻要那身體的論理。

同樣地，假使我們在活動着的民衆前面，就是在大衆的或者社交的一個實際生活的場面前，人家請求我們來敍述一

番時，我們便得用我們的眼睛、耳朵、記憶——或者用枝鉛筆記了五六個摘要——這是沒有什麼了不得，然而還已十分足夠了。什麼緣故呢？因爲人家所要求我們的，不是叫我們把面前的一個人物或者十五個人物或者二十個人物的一切言語，一切手勢，一切行動都寫出來。人家是要求我們記敍那比例聯絡的關係：最先，正確地注意那人物的行動的比例，就是說，在我們記述中，如果那個人是野心家，主要就要寫他野心的行爲，如果那個人是貪鄙的，就要寫他的貪鄙，如果那個人是亂暴的，那末就要寫他的亂暴行爲；其次，就要觀察這一切同樣行爲間相互的聯絡，就是一個辯駁必定是爲另一個辯駁所挑撥起來的，一個觀念，一個感情，一個決心必爲另一個觀念，一個感情，一個決心爲其先導的。幷且還

須從那人物現在的立足點，從那人物的一般的性格，來說明那觀念、感情、決心之所以會產生的理由。

簡言之，在文學作品中和在藝術作品中一般無二，不在乎傳寫人物事件的可以感覺的外部，而在人物事件聯帶關係的全體，就是人物事件的論理。那末我們對於現實存在所繫的趣味，以及我們希望藝術家所抽象出來表現出來的，便是那內面的或外面的論理了，換言之，便是那構成與構圖與配合了。

我們前面第二章中所述的關於藝術的意義，大家可以知道現在在某一點上已加以修正了。我們沒有把那意義破棄，只有把它純化了；我們現在已發見藝術的一個更高深的性質了，那性質就是使藝術成爲知能的作品，不僅是手的作品，

第五章　對象的改變

藝術品果然是單單在表現那各部分的關係嗎？全然不是的。爲什麼緣故呢？因爲最大的派別，正是把那現實的關係改變得最多的。

例如把意大利派來攷察一番看，看這一派中最大的藝術家米開朗其羅。他那放在弗陸棱薩梅提西家的墳墓上的四座大理石像，誰都承認是他的傑作。但是在那幾個石像裏，尤其是那或睡或醒的橫臥着的婦人像裏，那部分與部分的比例，和眞正的活人，確確實實是不相同的。我們總找不到和那彫像相同的人物的，就是在意大利也找不到的。我們在意大

利可以看見年青美貌的穿得很好的人，可以看見眼睛發光、神情粗野的鄉下人。可以看見筋肉堅實、態度昂然的模特兒，但是不論在鄉村裏，在祭日裏，在藝術製作室裏，在意大利，或者在別的地方，不論今日或十六世紀，沒有一個活的男人或女人，能像那巨匠所陳列在葬堂裏的、絕望的巨大的處女、憤怒的英雄的。這是在他自已的天才裏，在他自己的胸中，米開朗其羅找到這種型式的。要達到這種型式，便定要有一個孤獨的、瞑想的、愛正義的靈魂。他在那橫臥着的彫像座台上寫道：「睡眠是甜蜜的，變成石頭是尤其甜蜜了，儘管讓不幸與羞辱繼續着好了。一點也不看見，一點也不感覺，就是我的幸福了；那末請勿驚醒我，啊！講得輕一點啊——！這就是啓示他那樣姿態的感情了。爲要表現這樣的感

情，他所以改變了普通的比例，胴部和手脚是加長了，將身體曲向腰部，眼窩是彫得深深地，額上刻着皺紋，有如獅子的攣促着的眉毛般的，肩上是堆着像山一般的筋肉，互相吻合着的筋和椎骨，凝固在脊柱的上面，正如太緊張了的一條鐵鍊，那一個個的鐵環將要裂開來的樣子。

同樣地，把那法朗特爾派(L'école Flamande)來考察一番吧。這一派裏最偉大的佛朗特人，便是呂滂史。(Rubens) 在呂滂史的作品中，最引人注目的一張畫，便是那張 Kermesse。在這張圖畫裏，比了在米開朗其羅的作品裏，更加找不到一點普通比例的模倣了。請到法朗特去一回，或者在汪凡爾(Anvers)，或在旁的地方，譬如是在一個慶祝日子，歡樂與宴會的時候，去看看那種人民究竟怎麼樣的，我們將看見他們

吃得規矩，喝得漂亮，吸烟時心情更加從容，性格冷靜而感覺敏銳，只是風采暗澹，面目粗陋一點。像那Kermesse裏的堂堂的動物，卻總不會遇見的，呂滂史一定從旁的地方去找來的。當宗教戰爭之後，受着長期間的荒亂了的，這個肥沃的法朗特爾地方終於也得到了平和與國內的安全。那個地方本極肥沃，那人民本極聰明，自然一舉而重行得到了幸福與繁榮。個個人都感到這個新的豐富與充實了。過去和現在一對照，便使人民去享樂那肉體的本能，這正如一羣牛羊，長期禁食之後，一旦忽然到了碧綠的草原上，巨如山積的秣草堆裏了。呂滂史在自己的身中也感覺到這一切的。奢侈放蕩的生活，豐滿淫逸的肉體，開着巨大花朵的歡樂等等，他統統要拏來描畫。為要表現這種感情，所以他把那胴部畫得格

外大，屁部畫得格外厚，腰部扭轉着，雙頰輝耀着，頭髮散亂着，眼睛裏燃着了發狂的食婪的粗魯的火焰，無禮的喧嘩放肆着，水瓶打破，桌子推翻，怒號，接吻，狂食，總之，從來畫家未嘗表現過的人類的動物性的最可驚的一切，在他那張畫中，奏了凱旋了。

這兩個例指點給我們看的，就是藝術家要變更各部分的關係時，也要把那關係向着同一方向變更的，以求對象的某種特性以及其主要觀念之顯著。這種性質，哲學家稱之物的本質，因此，哲學家便說藝術的目的是在表現物的本質。我們且把本質這個術語放開一邊，我們將簡單地說，藝術的目的是在表現主要的特性，就是一個顯著的特質，一個主要的觀察點，一個對象的主要的存在的樣式。所謂特性也者，就

是其他許多性質的泉源，換言之，其他的性質，照着一定的關聯，都從這特性而引伸出來的。

從博物學考察，獅子的特性，便是一大肉食獸。獅子的其他性質，不論精神方面或物質方面的，都是從這個肉食獸的性質裏湧出來的。先從物質方面看：像剪刀一般的齒牙，一副強固的顋，這兩樣在獅子是必要的，因爲牠是肉食獸，吃活東西，吃鮮肉的。爲要運用這兩件恐怖的武器，便不得不有絕大的筋肉作後盾。脚上還有別的武器，那就是可怕的脚爪。步行時是用脚尖來走的。可怕的腿是像發條一般有彈力。因爲黑夜正是狩獵的好時間，獅子的眼睛所以能在黑夜見物的。不僅物質方面的性質都從肉食獸這一點出發，精神方面的也是如此：第一件，本能是多血質的，便需要吃生肉

，其他食物是不要吃的；其次是那力量和那神經質的熱狂。靠了這種熱狂，在短時間的攻擊或防禦之時，便有莫大的氣力。另一方面，具有嗜好睡眠的習慣，空閒時候，非常懶散，狩獵的昂奮後要打長長的呵欠。這一切特性都是從肉食獸的性質裏引伸出來的。所以我們稱肉食獸為獅子特性。

如今我們來攷察另一個更加為難的例子，那就是一個地方，譬如荷蘭。荷蘭的特性就是它是靠冲積地而成就的這一點。所謂冲積地也者，就是河流載着大量的泥土堆積在河流的出口處而成的。只從這一個堆積地名詞裏就產生出組成這個地方的無數個性來了。這無數的個性，不僅組成其地之物質的外形以及土地之自身，且亦造成居民和他們作品的性質與精神。荷蘭有無數的河流，有溫潤肥沃之原野。這種原野

常是碧綠的。荷蘭雨水極多，就是好天氣，也包着一層薄紗似的水蒸氣，形成一個圓的頂，形成爲一塊雪珠所織的氣體的布疋，籠罩着那茫茫無垠的田野。在這許多的田野裏，有着一大羣一大羣平靜的牛羊來蹲居於草中，一大口一大口地吃草。牛羊的顏色，或黃、或白、或黑、點綴在那碧綠的原野間，成爲一片錦繡。有着大量的牛羊，於是便有多量的奶和肉。豐饒的土地又產生多量的蔬菜穀物。人民乃得廉價的豐富的食糧。我們可以說，在荷蘭，是水養草，草養家畜，家畜產鮮奶肉類，這一切再加上了啤酒，便產生出那荷蘭土著。從這種濃厚的生活裏，從這種浸潤於溼空氣裏的肉體的構造上，我們看見便產生了粘液質的性質，有規則的習慣、精神的平靜、理智地賢明地處理生活的能力、不斷的滿足、

幸福的趣味、清潔的普及、愉快的完全了。那影響是極遠的，甚至都市的外觀也受着影響。冲積地是缺少石塊的，只有用磚瓦來代替石子；因爲雨水多而且大，所以房屋的屋頂是十分傾斜的；又因爲不斷的潮溼，家屋的正面所以都漆得好好的。荷蘭街道是用磚來砌成的，有時還鋪着磁片；早上五點鐘光景，常見女傭人們跪着用抹布來洗濯那道路的。我們如果走進那種裝飾着綠樹的俱樂部裏去看看，便可看見那地板上常常鋪砂的，砂又常常換的。我們如果走到那漆得光亮而柔和的酒場裏去看看，便可看見那酒桶堆成一個圓形，看見那黃色的泡沫從精良的杯子裏溢出來。在這一切瑣碎的日常生活裏，在這一切表示心中滿足、不斷的繁昌的證據裏，你們將看見都是受着根本性質的影響而來的。這種根本性質

是印在那氣候裏、泥土裏、植物和動物裏、人民和人民的作品裏、個人和社會裏了。

依這許多結果影響，我們可以了解那意義了吧。「藝術的目的在公開」，就是那意義了。如果藝術企圖這種任務的話，那末只是自然，是不夠的了。爲什麼呢？因爲在自然裏，這種性質只是多一點罷了。藝術是要把這種性質放在支配者的地位的。這種性質是將現實的東西放入於模型裏，但是並不純粹放入模型裏的。這種性質在作用之際，會被別的原因插進來阻礙的。這種性質是不能在那對象的東西上深印着極強的鮮明的痕跡的。人們感覺到這些缺憾，爲要補足這些缺陷，所以發明了藝術。

我們現在再來講呂滂史的 Kermesse 。那種鮮麗的婦女，

那種酩酊的醉漢，那寬闊而飽食的獸人的胸膛，紅的面孔，在當時飲食之際，恐怕眞能找得出來的。過分絕食了的富饒的自然或許眞會產生這樣粗野雄大的肉體和風俗的，但是至多只能達到一半而已。另有旁的原因插入進來，抑制那肉體的快樂、精力的活躍的。第一樣是貧窮：在那最好的時代，最好的地方，竟有許多人食不得飽，還有那絕食，至少半絕食，那生活難，那可憐的神情，這一切跟着貧窮而來的東西，便將那生活就的動物性的奔放限止了，削減了。勞苦的人於是比較衰弱而小心。那宗教、法律、警察、有規則的勞動所養成的習慣，也和貧窮一樣地作用。還有教育也來幫助這種作用。假設有一百個土著，在適當的條件之下，供給呂滂史作爲模特兒，他能取來應用的，恐怕只有五六人吧。現在我

們想像這五六人是混合在許多平庸人中間而埋沒了；再想像當他看見這五六人時，恰巧他們沒有表示大快活的姿態、表情、動作。因爲有這一切的不足，自然於是就要請藝術出來幫它忙了；自然既不夠顯出那性質來，只得由藝術家來補足了。

一切高貴的藝術作品都是這樣的。當拉發愛兒（Raphaël）作 Galatéo 時，因爲缺少美婦人，他說明他是跟着「他所有的某種觀念」而作成的。這就是說，他對於人性及其明朗、幸福、優雅、昂然等等的狀態，持有一種見識的。但是他找不到一個活的模特兒足以表現那見識。在他眼前的田舍女，眼睛裏是帶着羞恥與恐懼的色彩，或者因職業的關係而成爲卑怯的了。他的福爾那利，（Farnarine）肩架是十分下垂的，兩腕

是瘦削的，神情是強硬而窮屈的；他把 Farnésine 繪成那幅畫時，是把她完全改造了，所以他的畫中人所展開的性格，實只包含現實人物的一點斷片與暗示而已。

這樣，我們可以知道，藝術品的特徵，是在把那特性，或者至少把那對象的重要性質，盡力表現得鮮明得勢。這樣，我們又可以知道，藝術家是在把那隱去特性的各點削除，選擇出表現特性的幾點，訂正那已改變了的特性，復活那已消失了的特性。

現在我們不再來攷察作品，來攷察那藝術家吧。

我們來攷察藝術家們的感覺，發明以及其創作等等的式樣。他們的式樣是和藝術作品的定義相一致的。他們所不可或少者就是那天賦。一切的研究、一切的忍耐都不能填補天

賦的空缺的。假使沒有天賦，他們便只能成爲抄襲家、工匠而已。在對象之前，他們不可不有一個獨特的感覺；有了獨特的感覺，對象的特性感動他們時，便能得到一個堅強的獨特的印象。原來一個人生出來就有天才的話，他的認識力，至少對於某一種東西的認識力，是微妙迅速的。他能用着那敏感去辨別捉住一切精微的東西。譬如在聲音裏，能聽出哀樂來，一個態度中，能辨出矜持與倦怠來，都是。靠了這種辨別的能力，他便能深入到印象的內部，便能像比別人爲聽明了。這種強烈獨特的感覺，並不是停留在一處，毫無所爲。載着思想與神經的全部機關會共鳴地受着那振動的，就是人會不知不覺間表現他內部的感覺的。人的身體要動作，人的姿態要表情化，總之，人所直覺的對象要表現於外。說話

要奇拔，聲音要曲折，文體要誇張，無非爲要把直覺的對象表現於外而已。突然面臨着對象之時，在強有力的衝動之下，能動的腦子，爲要把對象來光大起來，擴大起來，竟會把對象來改造的，有的竟改造得奇奇怪怪。這種情形，在滑稽畫中，就可看得明明白白的。這種強烈的獨特的感覺，就是世人所謂天才、靈感是也。其實只是強烈的自發的感覺，把附從的觀念聚集起來，加以手術、變化而用以表現感覺之自身而已。

我們漸次明瞭藝術的性質了。最初我們以爲藝術的目的，是在模倣那可以感覺的外形。其次，我們將模倣分爲兩種：物的模倣與知的模倣，我們知道，要複現於感覺的外形中者，乃爲各部分的關係。最後，我們知道，爲要使藝術達到

藝術的頂點時，我們不特可以改變各部分的關係，并且應該改變的。從這三層意思，我們可以得到一條確實的藝術的定義了。那就是：「藝術乃以表現某個本質或某個顯著的性質爲目的，換言之，就是以表現那比現實的對象更完全更明白的某個重要觀念爲目的的。爲是要達到這個目的，藝術便應用那各部分的集合，而各部分的關係，是給藝術依一定的法則加以改變了的。在彫刻、繪畫與詩歌三種模做藝術裏，這種集合是和現實的印象相呼應的」。

第六章　建築與音樂的考察

我們如果把上章所下的定義的各部分來吟味一下，我們就可知道前半是根本的，後半是從屬的。一切藝術一定部要

有那個互相聯結着的各部分的集合的。不過這個集合，因為藝術家要用以表現一種性質，所以便被改變的了。原來在一切藝術中，這個集合不必定要和現實的對象相應的，只要有個集合就夠了。所以，互相聯絡的各部分的集合，全不模倣現實的對象的，也可遇見。本來藝術也有不以模倣做出發點的，像建築和音樂就是。實際上，除了模倣藝術所模寫的聯絡、比例等等之外，藝術還有數學的關係。這個數學的關係是被建築和音樂所織成的。

先來把那可依視覺而認識的數學關係攷察一番看。

目所能見的大小，是可依數學的法則，將那聯絡的各部分組成一個集合的。譬如一塊木頭或者一塊石頭，都有一個幾何形式的，或者是圓椎，或者是球形，或者是立體，在這種種

幾何形的輪廓的各點間，有着距離的一定關係的。幷且幾何形的廣袤，在那單純的比例間，可以成爲互相聯絡的量的。高度可以比那厚度，或者比那廣度，大兩倍、三倍或四倍。這樣就作成一個數學關係的第二級數了。許多方的木石又可一塊一塊地積起來，又可照着數學的角度或距離，而左右平衡地相並列的。在這個連結了的各部分的集合上，便樹立了建築。建築家想出了明朗、優雅或力量等等之主要性質後，便可選擇某種大小的關係以表現其思想的性質。

目所能見的大小之外，還有耳所能聞的大小，這就是音響振動的速力。這種振動（即大小），亦能依數學的法則，把那聯結的各部分，形成一個集合。——一個音樂的聲音，是由等速度的、連續振動而構成的。所謂速度的相等，就已

在振動間，放下一個數學的關係了。如果現在有二個音，構成第二個音的振動數，比第一個快兩倍三倍或四倍，兩個音之間自然更有了一個數學關係：人們表現這個關係時，便把那兩個音，在相當的距離間，分置於樂譜中以表明之。假使不是兩個音，而是一串的音，便可將這一串的音，等距離地分放起來，而成爲一個階梯，（這個階梯，就是所謂音階；）那一串的聲音，便照着音階中所處的位置而互相聯結了。我們可以把這個聯結設定於「繼續音」(Sons successifs) 或「同時音」(Sons simultanés) 之間；那聯結放在「繼續音」間，稱爲旋律，放在「同時音」間的，稱爲和聲。現在，我們可以知道音樂，是以其二個根本的部分，正如建築一般，建設於數學的關係上的了。這個數學關係是由藝術家所組合，且得由

藝術家去更變的。

但是音樂還有一個第二原理，靠了這個新要素，音樂得到了獨特的力量，異常的價值。除了數學關係之外，音還有一點特長，就是音和人的叫喊是相類似的，因之，音能直接地表現一切喜怒哀樂。因爲音能表現一切喜怒哀樂，所以音又似詩歌的朗誦。此所以有意大利「歌唱音樂」(La musique chantante)和德國「表現音樂」(La musique expressive)的對立了。其實，不論作曲家所選的立場在那一方面，二方面總是都存在的，音總是常常將各部分構成爲一個集合的，那各部分是靠了數學的關係，同時靠了音之對於精神的存在的各種內部狀態以及熱情，所有的一致，而結合的。所以音樂家想到了種種事物中的主要性質時，譬如想到了悲哀或歡喜，柔情

或激怒，或另一個觀念，另一個感情時，他便可在這種數學的關係，和精神的關係裏，任意選擇，以能表現其所想到的性質就好了。

這樣說來，一切藝術便均得歸於前所提示的定義裏了，建築與音樂，正如彫刻、繪畫與詩歌，作品的目的是在表現某某特性，而以應用那結合了的各部分的集合爲手段。這個各部分的集合，可任藝術家去組合或變更那關係的。

第七章　藝術對於人生的價值

現在我們知道藝術的性質了，我們能夠理解其意義了。從前，我們對於藝術，只有所感，「有所感」只是一件本能的職務，並不是推理。我們對於藝術雖有崇敬或尊重之念，

但是我們說不出崇敬與尊重的理由來。如今我們能夠證明我們的讚美，能夠指出藝術在人生之間的地位了。——從許多點考察所得，人是努力抵抗自然，抵抗旁人而防禦自己的動物。人是需要食物、衣服、住居，以防不良的季節、困窮與疾病的。因此，於是有耕田、航海、以及種種商業的經營了。——更進一步，人還需繼存他的種子，防止他人的暴行的。因此，於是有家庭與國家的組織了；於是有法官、官吏、憲法、法律、軍隊的設備了。有了許多的發明，經過了許多的勞作之後，人還不能脫出最初的範圍，就是人還是個動物，只比了別的動物，有較好的食糧，較好的防禦罷了；人還是只能想到他自己，想到他的同類而已。——到這時候，一種優越的生活展開了，就是展開了瞑想的生活。有了這種生

活之後，人纔對於恆常基本的原因（自己的存在和同類的存在，都懸於這原因上的）有興趣，人纔對於那主要特性（支配着各種集合，甚至在最小部分也留着其痕跡的）有興趣。爲要達到這種生活，人有二條道路：其一就是科學，根本的原因及法則卽由科學而生，人靠了科學，便得以正確的方法，抽象的言語，來表現那根本原因以及法則；其二就是藝術，人又靠了藝術來表現這種根本原因以及法則，但是那表現的方法，不是用那乏味的、民衆所難懂的，只有一部分專門家所能了解的定義，卻是用一種可以感覺的方法來表現的，這種方法不僅訴諸理智，且訴諸極尋常人的心與感覺的。藝術在這點上就顯示其特性了，那就是一方面是高級的，同時一方面又是民衆的：藝術是表現最高遠的東西的，而向着大

衆表現的。

下編　藝術品的製作

第一章　藝術品產生法則的立足點

藝術品的性質既檢討以後，我們所殘餘下來要研究的，便是那藝術品的製作法則了。一瞥之下，那法則可以這樣說法：藝術作品是被一個全體所決定的，所謂全體也者，就是精神的和周圍風俗的一般狀態。這是在上編中已大略說過的了，現在就要把這法則確定起來。

一切的法則是建立在兩種證明之上的：其一，就是經驗、其二，就是推理。第一個證明是列舉許多情境，以證明那法則，（情境在後面就要舉出來的。）在檢討過的一切情境

裏，那個法則不僅在大體方面，卽在枝葉方面，亦無不正確的，不僅對於各大派別的出現與沒落，卽對於藝術的一切變化及動搖，亦無不精確的。——第二個證明，是在說明不僅事實上那關係是嚴密的，而且說明當然不得不如此的。因此，我們便要把這個所謂風俗與精神的一般狀態來分析。照着人性的普通法則，我們來探討這種狀態對於公衆、藝術家及藝術品當然所生的結果。這樣，無論何人所得的結論都是必然的關係與一定的一致的結論了，當作一樁極簡單的遭遇的事實來觀察的東西，可以確定得像必然的調和了。第二個證明就是證明第一個所確認的眞理。

第二章　植物與藝術品的比較

我們先來用植物和藝術品比較一下。譬如橘樹的在某個地方能得發育與繁盛。假設一切植物的種子，都是偶然由風力所播種的。那末，在怎樣條件之下，橘樹的種子才能發芽、成樹、開花、結果，又生新芽，成爲叢林而滿佈於地面呢？

要橘樹滿佈於地面，那是一定要許多恰好的境遇的。第一樣，泥土不太細，也不太瘦；否則根株不能深固，被風一吹，樹就倒了。其次泥土一定不能太乾燥；否則缺少活水所與的生氣，樹便將從根枯死。氣候也須溫暖；否則樹將柔脆凍殭，至少是缺乏力量，那就不能抽芽。夏季應該很長，得使果子即在成熟季節的晚期，也得成熟。冬季應該溫和，留在枝頭的橘子，才能免去正月寒霜的打擊。最後那土壤對於

旁的樹木不可太好；否則橘樹便將被那更有力的植物的侵入與競爭而致死亡。假使這一切條件齊備了，那小小的橘樹，便將生長成爲樹木，另生新樹，新樹再生新樹。暴風雨的突發，山石的崩墜，山羊的嚙食，當然必將若干橘樹毀滅。但是，總之越過了那傷害幾株樹木的災禍後，那種子便將蔓延滿佈地面，再經過相當的年歲之後，便將看見聳立着繁盛的橘樹林子了。

照這個例子裏所經過的事端的順序來想一下。關於境遇以及物質的溫度的結果，已顯而易見的了。精密地說起來，生長橘樹的不是什麼溫度境遇。既有了種子，一切活力便只在種子之中。但是像上述的境遇，對於植物的生長茂盛是必要的。假使沒有這種境遇，也將沒有這種樹木。歸結說起來

，溫度改變了，樹木的種類也將改變。實際上假設那條件恰恰和上面所述的相反，是一個山頂，常被暴風所襲擊的，只包得一層薄泥，又缺少宜於種植的土壤，氣候寒冷，夏季短而冬季常下雪：這樣，不僅橘樹不能在那兒生長；其餘的樹木大部分也都要死的。被風偶然帶來的一切種子中，只有一種成功，就是只有和這種酷烈的境遇相適應的一種，像樅樹或松樹之類便是。

所以我們便可以想像得到，那溫度和那物質的境遇，有如一個選擇者，在各種植物之中，只選擇某一種給它生存繁茂，把其他各種幾乎完全除去了。物質的溫度，原來靠那拔除、廢止與自然淘汰而起作用的。這就是今日用以說明種種生物形體的起源及其構造的大法則。這個法則，適用於物質

，也適用於精神；適用於動植物，也適用於歷史，也適用於才能性格。

第三章　精神的溫度

「精神的溫度」在事實上是有的，就是精神與風俗的一般狀態。精神的溫度和物質的溫度兩者所起的作用是相同的。正當說起來，藝術家並非靠這種精神的溫度而產生的，假設藝術家既有了天才與才能的話。因爲這個正如橘樹既有了種子，並不是靠物質的溫度而生長的一樣。我們敢大膽說，同一個地方在兩個不同的時代，上一時代裏的天才與庸才的數目，和下一時代裏的數目，是不相上下的。事實上可依統計知道的，在接續着的二個時代裏，具有規定爲壯丁的體格

的人，和身體太小不合當兵的人，兩代的數目大略相同。精神方面有如肉體方面。大自然是播種人種者，常常用着它相同的手，從相同的袋子裏，取出同量同質同比例的種，照着規則依次在它播種的地方散布。測量着時間空間，它把一握的種子擲在它的四周，但這一握種子，未必粒粒都能發芽的。要某種才能能得發展，便須某種精神的溫度。如果沒有這種溫度，才能當然也就流產了。又，溫度一旦改變，才能的種類也就改變。溫度變成相反的時候，才能的種類也變成相反的。所以一般地，我們可以思想到精神的溫度，有如一個選擇者，在各種才能之中，只選擇某種才能給它發展，把其餘各種幾乎完全除去了。我們看見某個時代，某個地方，各派之中有時以理想的感情爲最發達，有時以現實的感情爲最

發達，有時以構圖爲最發達，有時以色彩爲最發達，這種種都是因爲精神的溫度執行選擇的緣故呵。支配者的方向，便是時代的方向。雖則有多少才能想另闢方向，可是另外的方向是早已關閉了。公衆的精神的壓迫和周圍風俗的壓迫，或將那才能抑制了，或定要才能得到一個必然的繁榮者，就是因爲這個道理。

第四章　精神的溫度對於藝術品的影響

上兩章所述這個比較，可以供給我們作爲全般的指路牌之用。如今我們要深入到細小的部分裏了，看看精神的溫度如何影響於藝術的作品。

我們爲要更加清楚起見，我們來應用一個極簡單的情境

，就是悲哀支配了精神狀態時的情境。這個假設，並不是隨便的。在人類的歷史裏，這種狀態已屢見不鮮了。只要五六個世紀的頹唐，人口減少、外患、飢饉、疫病、貧困，就能產生這種狀態的。紀元前六世紀時，亞洲是這樣的；三世紀至十世紀時的歐洲是這樣的。到這種狀態時，人民失去了勇氣與希望，以為人生是惡的了。

我們把這種精神狀態以及胚胎這種狀態的境遇，在當時的藝術家上所發生的結果來檢閱一下看。我們覺得別個時代裏，在歡樂與憂傷中間，也有同等量的哀愁歡樂的氣質的。但是支配的境地如何將這種氣質改變的呢？又，改變到如何的方向去的呢？

第一件要注意的，便是使大衆悲哀的災禍，也使藝術家

悲哀的。藝術家正像一羣家畜中的一頭，他是受着羣的影響的。譬如說，蠻族的侵入，惡疫與飢饉，連續了幾世紀，全個地方普遍着災禍時，說是有人眼見一般的氾濫能在他身旁經過而他獨能不受着侵害的，那眞是要奇蹟了，要幾百個奇蹟了。恰恰相反的，個人總是相當地要受着一般的災難的，正如別人一樣，陷於破產，被毆打，被傷害，而做俘虜，他的妻子，兒女，親族，友人也將受着同樣的運命，他爲了他們而受着的苦痛與恐怕，正如爲他自己一樣。在這像雨一般繼續落下來的個人的不幸之下，藝術家如果原來是快活的話，至少要少快活一點，如果原來是悲哀的話，便將更爲悲哀。以上所說是環境的第一個結果。

另一方面，那藝術家是在憂鬱時代的衆人之間生長起來

的。所以他的幼年時代所接受的思想，以及現在天天所接受的思想，統統是憂鬱的。適合於悲痛的事相，支配着人世的宗教便要對藝術家說，世間是個放逐的地方，世界是個牢獄，人生是惡的，我們的任務，便是要從這一切中求解脫。照着人民的頽唐、悲哀的光景，而建設起來的一種人生觀的哲學，便把人最好不生出來的理由，證明給藝術家看了。又在普通的談話中所供給藝術家聽的，也只是傷心的消息：某一個省分被人侵占了，某一個紀念物被人破壞了，弱者被壓迫，強者鬥私兵。盡是這一類悲傷的事實。每天觀察所得的，也只是令人喪膽的死亡的景象，像乞丐，餓死者，橋斷不修，村落潰敗，任其潰敗，田地荒蕪，由它荒蕪，房屋被燬只剩燒黑了的牆壁等等的景象。這一切的印象，自從藝術家初

生之時起，直到生命的最後時爲止，已侵入於他的內部了。從他自己的災禍裏來的悲哀，於是不斷地更加深刻起來，

愈是本質地是個藝術家，這種印象便愈將深刻。爲什麼緣故呢？因爲將那個人做成藝術家的，便是他從那對象中取出本質來特色來的習慣呵。普通人只能看出若干部分，藝術家卻能把握全體與精神。這個時候的特質既是悲哀，他在事實之中所看出來的自然是悲哀了。加之，依其特有的想像力的勇猛，誇張的本能，他便把那特質擴大起來，甚至推到極端，他把他自己，把他的作品都浸潤在這種特質中。因此，他的觀察，他的描寫，大抵比一般同時代的人的觀察描寫，要帶着更加黑的色彩。

在藝術家這種勞作中，是在同時代人之間找得幫助的。

爲什麼緣故呢？因爲這是像我人所共知的，一個從事描寫或繪畫的人，不是一個人只對着他的文具或者畫面的。恰恰相反，他到外面去的，談天，觀察，從他的朋友或競爭者處去受指示，在那書籍以及附近的藝術品中去找尋那暗示。一個思想，正像一粒種子。種子爲要抽芽、發育、開花，便需要泥土、太陽、空氣、水等等所供給的養料。一個思想，爲要完成，爲要發見那形體，便需要附近的許多精神所供給的補助與增援。然則在這悲哀的時代裏，近隣的精神能供給怎樣種類的暗示呢？那便是悲哀的暗示呵。爲什麼緣故呢？因爲人人只在這一邊用工夫啊。他們的經驗既然只有這種苦痛的感情與感覺，他們所以只能可認出與苦痛有關的明暗，只能做那與苦痛有關的發見。原來人的觀察，實際常常就是心的

觀察。心裏充滿着痛苦，人就只能研究那痛苦。他們所以只有關於痛苦、不幸、失望、落膽的知識。假使藝術家要求他們賜予什麼教訓時，他們只能把不幸等等來告訴藝術家。假使要向他們請求關於種種歡喜的思想，或關於歡喜的種種表現的思想，那是辦不到的。他們只能以他們所有的來供給人家。此所以藝術家努力要表現幸福輕快時，他只有獨自一人，拋開一切幫助，用他自己的力量去幹了。但是一個人孤獨的力量常常是極微小的；因之，他的作品也不得不是平庸的。反之，藝術家要表現憂鬱的感情的時候，他有他這一世紀的一切來做幫助，他將找到前面一派所預備好的材料，已經成功的一種技巧，膾炙人口的方法，已開闢成的道路了。一種教會儀式，一次會話，一套家具，都能把牠所缺少的形式

、色彩、詞句或人物來暗示他的。他的作品暗地裏受着了幾百萬不認識的協助者的貢獻，自然更加美好了，爲什麽呢？因爲除了他的天才及其勞力以外，那作品中，還含有那包圍着他的民衆及在他前面的幾多時代的天才與勞力的緣故。

還有一個比一切理由更強的理由，使藝術家轉向悲哀的主題的，便是他的作品一旦放在公衆的眼前時，公衆只是品嘗那作品是否表現了哀愁。實際上，大衆只能了解與大衆所體驗的相似的感情。其餘的感情，即使表現得非常佳妙，也不能討人歡喜的。眼睛是看着的，心卻不感動，不久眼睛也就移開了。我們想像有一個人失去了他的財產、他的國家、他的兒女、他的康健、他的自由，而且在牢獄中鎖了二十年。他的性格便自會漸漸改變而致破滅，變成爲憂鬱的、神祕

的了，他的卑怯將永無救藥；他對於跳舞的音樂是恐怖的了，他不願閱讀輕快的著作的了；假使領他到一張快活的圖畫面前，他便要回頭；他只願意看憂鬱神祕的圖畫；他只愛哀愁的樂譜；他只聽傷慘的詩歌。一個人是這樣，公衆也會有這樣情形的。公衆的趣味是以公衆的狀態爲根據的。公衆的悲哀便使公衆對於悲哀的作品有味道，對於快樂的作品，加以排斥，毀謗冷遇着那創作快活作品的藝術家。我們都知道的，藝術家專爲博人家欣賞讚美而有所創作者，也是有的。那就是藝術家的主要的熱情了。所以除了其餘許多的原因之外，藝術家的主宰着的熱情，與公衆輿論的重量相連接時，便把他不絕地推着，推着，引着到表現憂鬱的路上去。至於往描繪樂天幸福的路是已阻塞的了。

因爲有着這一排障壁，所以藝術作品想表現歡樂的路徑統統是關閉的了。即使藝術家越過第一重障壁，還要被第二層障壁所阻止的，況且還有其餘的障壁。即使是天性快活的人，那天性也將爲人人自己的不幸所改變而成爲憂傷的。教育與日常談話，將藝術家充滿了悲哀的思想。抽出對象中的特性來而且能擴大之的優越的能力，從那對象中也只能辨出那悲哀的特性。旁人的工作與經驗供給藝術家們的，和他們合作的也只是悲哀的主題。於是表現歡樂與輕快的藝術家與藝術品的種類，便消滅到幾乎沒有了。

現在我們來攷察那相反的情境，就是精神的一般狀態是歡樂的情境。這種情境在文藝復興時代是遇到過的。那時候，正是財富、快適、繁榮、美好或有益的發明，樣樣繼續地

增加的時候。將上面所述的各種詞句反過來，我們在上面所分析的一切，便每個字都適應於這個時代的了，依相同的推理，一切藝術品多少都表現歡樂的。就是悲歡相混的中和情境，也能依同樣的推理確定那藝術品與歡喜或悲哀相應和，而表現悲歡的混合。

所以結論是不論在複雜或簡單的一切情境，那環境——就是精神與風俗的一般狀態，決定那藝術作品的種類的，只受容那與環境相一致的種類，而用一排障礙，打擊着別的種類，而將別的種類拔除。

第五章　四個主要時代

爲要陳述明快起見，現在我們離開單純的假設的情境，

到眞實的情境裏去攷察一番看。我們攷察歷史上各個主要時代，便可看見那法則的證明了。現在且拏四個時代來做例子，就是歐洲文明的四大時代：一，希臘羅馬的古代，二，基督教與封建的中世紀，三，十七世紀的正則的貴族的君主時代，四，爲科學所統制的，就是十九世紀的工業民主政治時代。這幾個時代中的每個時代，都有獨自的藝術或獨自的藝術的樣式，至少在彫刻、建築、戲劇、音樂這種大藝術中，有着每種的某某決定的種類。總之，有着一種特異的、不可思議地豐富完全的植物，這種植物的要點中，是反映着那個時代那個民族的特色的。我們順次來觀察這種不同的土地，我們便可順次看見各地產生各異的花卉吧。

第六章　希臘羅馬的情境

二千年前，在愛琴海邊以及其海島上，有着一種人種，非常優美，非常聰明，對於生活，簡直有着全新方法。這種人民並不像印度人埃及人那般埋頭於雄大的宗教觀裏，也不像安息人波斯人那般，爲一大社會組織所左右，也不像腓尼基人迦太基人那般爲巨大的工商業所支配。不用神教政治與門第階級，不用獨裁政治與官僚主義，不用運輸貿易的大船舶，這個種族的人民卻有他獨特的一種發明，就是那都市；各都市更產生新都市，各分枝一旦離了那根株，便即產生其他的分枝。其中有一個都市，名叫米蘭，竟產生了三百個新都市，並且把黑海的全個海岸完全變爲殖民地。其餘的都市也是這樣活動着。從西蘭納(Cyrène)到馬賽，沿着西班牙、意大利、希臘、小亞細亞、非洲的港灣和突出地，在地中海

的四周形成了一個繁榮的都市的花環。

在這都市裏人們如何生活的呢？市民是很少用手來工作的；普通每個市民是靠臣伏者所貢獻的貢品而生活的。常常有着奴隸們來奉侍他們。普通的都市，像 Egine、Corinthe 等，有着四十萬的奴隸，奴隸是如此衆多的。况且公民並不大需要他人的服侍。像旁的南方優秀人種一樣，他們生活得很淡泊，吃的只是三個橄欖，一球韮菜根，一尾沙定魚；穿的只是草履，一件半襯衫，一件像牧人穿的大外套。房屋很狹小，造得不堅實，小偷很容易挖壁洞進去偷竊。那房屋是睡的地方，同時又是常住的地方。家具極簡單，一張床，二三個美好的壺，一切家具就盡於此矣。公民無所需求，白天常在戶外生活。

公民在閑暇時間做的什麼呢？旣無須奉侍君王，也無須奉侍僧侶，在都市裏，公民是自由人，是主權者。選舉官吏和祭師是公民的責任。公民自己也會輪到被選爲祭師或官吏；不論是皮匠、鐵匠，只要是公民，便能在法庭上裁判那極大的政治上的訴訟，在集會裏，參與着決定國家最大的事務。要之，政務及戰爭，便是公民的任務了。公民所重視的，便是做政治家與軍人，其餘一切在公民眼裏是不大重要的，照公民看起來，每個自由人的一切注意，都應該用在這兩件事務上的。這是有理由的，因爲那時候人民的生命，並不像現在歐美人那樣有保障，人類社會也不像歐美人現在所有的那般堅固。這許多都市，大部分是分散坐落在地中海的海岸上的。蠻族常想把都市來當作餌食。公民便不得不常常武

裝，否則都市便將被蠻族所佔據蹂躪。況且還許多都市自己又是互相敵對的。戰爭的權利是非常峻烈的。被征服的都市往往完全破滅。富裕知名之人儘能夠看見自己的房屋明天被燒了，財產被搶了，妻子女兒被賣去振興淫業了。他自己和他的兒子變爲奴隸，將被送入於鑛山中，或在鞭策之下盤着磨子。危險旣這麽大的時候，自然，人們個個留心國家的利害，個個深知戰爭之術了。人人是被死亡所逼迫着做政治家的，——雖也有因爲野心與愛慕光榮而做政治家的。各個都市都死活要征服別個都市，或者使別個都市衰弱起來，都想獲得屏藩，征服別的，搶取別的。公民終身在公共的廣場上，討論那保存及擴大自己都市的最善方策，討論同盟和條約，討論憲法和法律，聽着雄辯家的說話，自己也雄辯着，直

至自己登上戰船，去打蠻人或同種的希臘人為止。

為要達到他們那種目的，他們便發明一種特殊訓練。在那時候，因為還沒有工業，所以不知道戰爭的器具，戰爭是身體與身體的肉薄，所以戰爭要得到勝利的第一義，不是像今日這樣把兵士改造為精確的自動的機器，卻使每個兵士的身體最有抵抗力，最堅強，最敏疾，簡言之，就是鍛鍊成最好的鬥士，能夠支持最久時間的戰鬥。在這一點上，紀元前八世紀左右的斯巴達是做了全希臘的模範了，得到了全希臘的評判了。斯巴達有着一種極複雜的制度，但是很有效力的。原來斯巴達這個地方，是一個沒有城壁的陣營，位於被征服者與頑敵的中央，因之完全武裝着，專門預備作戰與防禦。第一樣，為要得到完善的肉體，斯巴達便有製造美好人種

的必要；人在斯巴達受到的看待，有如在種馬養成所裏所受到的一樣：形體不良的小孩都被虐殺。並且，法律規定着結婚年齡，選擇最好的境遇與時期結婚，務使能得完美的姙娠。有着少妻的老年人，爲要有個強壯的兒子，他像被迫地要引誘一個青年去給他妻子的。普通年齡的人，如果他覺得有個朋友的性格容姿，使他敬愛者，他便可將妻子供給那個朋友的。製造了人種之後，便又將個人來鍛鍊。青年是像軍隊一樣，被組織成隊伍，受着訓練，習慣於共同的生活。青年被分成爲兩個競爭的部隊，互相監視，互相用着拳脚來角力。他們露天睡覺，在河水裏洗澡，練習做盜賊，吃東西練習吃得少，吃得壞，吃得快。睡的床子是蘆葦來做的，飲料只是淸水，一切不順的氣候，都要做到身體能夠支持。年靑女

子是和這種青年男子一樣受着訓練的。成年的女子簡直就要實行男人所做的一切。別的都市裏，訓練的程度，雖則比斯巴達爲輕緩得多，但總是走着同樣的路，赴往同樣的目的的。青年每天大部分的時間，是用在體育練習場上的，練習角力、飛跳、拳鬥、競爭、擲鐵盤等等，務使他們赤裸裸的筋肉能得變成爲強壯柔軟。如果要竭力把自己身體做成爲最強健，最快適，最美好的話，實在沒有一種教育能比他們這種訓練更好的了。

從這種希臘固有的風俗裏，便產生了特殊的思想。他們眼睛裏的理想人物，不是善於思索的精神，不是具有微妙感受性的靈魂，卻是有着好的血統，好的發育，身體各部分很均齊，活動的一切競技都能來得的肉體。這種思想依着許多

的特色表現出來了。第一樣，他們周圍的民族以及鄰近的蠻族，大概都覺得裸體是可恥的。他們爲要角力競技，便很容易地把衣服都脫去了。在斯巴達，就是妙齡的女子，運動競技時也是幾乎裸體的。我們可見體育的風氣能把羞恥之念改變或消滅的。第二樣，他們的國慶——就是如夏令配等地的競技，——都是把肉體來陳列，以示肉體的勝利的。第一流家族的青年，從希臘各地來赴會，甚至有從希臘最遠的殖民地來參與盛會者。他們的競技會，靠着一種特別的制度，一種勤奮的工作，預備得很好的。在那會場中，於全民族的眼前，喝采之下，他們脫下了衣服，來角力、鬥拳、擲鐵餅，舉行徒步競爭或車子競爭。今日我們給與市場上力士的勝利的榮冠，在當時希臘人眼中，是看做一切事件中的第一件大

事的。獲得徒步競走勝利的運動員的名字，是寫在紀錄上的；最大的詩人便做起詩來，讚美着勝利者。當那勝利的運動員回到他自己的都市裏時，他是如凱旋回來一般地受人歡迎，他的勇氣與輕捷便成爲那都市的榮譽。甚至運動員中有的被選舉爲將軍者。傳說有個叫第亞各拉的人，看見他的兩個兒子在同一日子裏得到了榮冠，他當觀衆之前，被兒子肩着回去。因爲一個活人能得到這樣偉大的幸福，實在是太過分了，市民便向他呼喊道：『第亞各拉，死了吧，因爲你終究不會變做天神的』。實際上，第亞各拉因爲感激得過分了，竟至窒息而死在兩個兒子的懷抱中了：在他眼裏，在希臘人的眼裏，看見兒子有着最有力的拳頭，最敏捷的兩脚，便是地上最大的幸福了。不論那傳說眞或假，總已證明了他們如

何極端讚美那肉體的完成。

此所以在舉行莊嚴祭典之時，在天神之前，希臘人人敢供覽他們的肉體了。此所以有一種關於姿勢與運動的學問，名叫 Orchestridue，以之規定幷教授那種神聖的舞蹈了。他們把那肉體的完美，視爲神的性質的。西西里有一個都市裏，有個青年非常美麗，因爲美麗便被人所崇拜；他死了之後，人家竟把他放上了祭壇。在希臘人的聖經的荷馬詩裏，我們可以到處看見那天神是具有人的身體的，那皮肉也能給鐵槍所破碎，流出鮮血來的，有着本能，有着憤怒與歡樂，合我們人類完全相似；依之，英雄會變做女人的情人，天神會有人類的兒子的。從奧令配斯山到地上，一點阻礙的溝渠都沒有的，天神是從奧令配斯山降下來，人們是向奧令配斯山升

上去；天神之所以超越我們人類的地方，只是因爲天神沒有死亡，因爲天神的皮肉受了傷立刻會全愈的，因爲天神比我們更強更美更幸福。天神又和我們一樣，他們飲食，爭鬥，依一切官能與一切肉體的能力而享樂。希臘是將美好的人這種動物當作典型，甚至當作偶像，於是在地上便給以光榮，在天上便成爲天神。

從這個觀念中便產生了彫刻之術。那證實彫刻的發達的一切，我們都可以指點出來的。——一方面，一次得着勝利的運動員，便有彫刻肖像的權利，如果得了三次勝利的，便有彫刻聖像的權利。所謂聖像也者，就是彫刻運動員的半身像的紀念像。另一方面，天神不過比了人類有着一個更淸朗完善的人體，所以自然地就用彫像來表現天神了。因之，世

人可無須再來曲解希臘人的教義。大理石或青銅的彫刻並不是什麼一個譬喻，卻是一個精確的肖像。那彫像並不是將筋肉骨架以及天神所無的皮膚去給與天神，卻是將那包裹着天神的筋肉以及爲天神的本質的活潑的形態表現出來。要是要寫實的肖像的話，那種彫刻可說是最美麗的了，那種彫刻把那天神的不死的沈着再表現出來了。那種沈着就是天神之所以超越我們人類之點。

現在我們來問一句，彫刻家的這種彫刻，如何會成就的呢？請先攷察那預備。當時的人，在浴堂裏，體育場上，神聖的舞蹈裏，公開的運動會裏，都有觀察動作中的裸體的機會。他們觀察選擇那表現出力量康健與活動的姿態和形式的肉體。他們用着全力，在那彫刻中，印着那種形態，放進那

種態度。大約三四百年間，他們這樣子使自己的肉體美的觀念，得到匡正，得到淨化，得到發達。所以他們竟能達到發見人體理想的典型。現在歐美人能知道肉體，還是從他們那兒去取來的。當中世紀終了時，第一流的彫刻家們所以能拋棄了那宗教的、傳說的、醜惡的、骨骼的、薄弱的形式者，完全靠採用那發掘出來的希臘彫刻作為模範的緣故。

不僅那彫刻的形式完善，而且無比類地合藝術家的思想相應的。希臘人給與肉體一種獨自的威嚴，全不像現代人那般，受着誘惑而屈服於頭腦的。肺量豐滿的胸部，堅實地坐在腰部上的胴部，輕捷地能將身體擲出去的神經質的脚等等都給他們興味。他們不像我們這般的，全不注意什麼思想的前額的廣闊，全不注意憤怒的眉毛的緊鎖，全不注意嘲笑的

嘴唇的摺紋。他們能夠照着眼睛沒有瞳人的，頭部毫無表情的彫像而靜止着。彫像大抵取平靜的人物，或者注意着些微無聊小事的人物；彫像普通只用單色，就是靑銅的顏色或大理石的顏色。彫刻把繪畫的興味讓給繪畫，戲劇的興味讓給文學。材料的性質和範圍的狹小雖把彫刻鎖住了，但也把彫刻高貴化了。避去了個性，相貌，事變以及人類的苦悶等等的形態，而引出了抽象的純潔的形態，使在聖堂裏輝耀着莊嚴和平的神像的純潔的白光，人們便得認識他們的英雄與天神。——所以彫刻是希臘的中心藝術，其餘一切藝術，只是彫刻術的還原而已，彫刻術的伴奏而已，或彫刻術的模倣而已；沒有一種藝術如此表現出那民族的生活的；也沒有一種藝術是這樣養成的，這樣受人歡迎的。台爾發的四周，藏着

都市寶物的幾百個小殿堂中，『有着一羣大理石的、金的、銀的、銅的、青銅的，二十餘種的青銅的和一切色彩的幾千個光榮的故人，無規則地聚集着，或坐或立，眞是光明之神的臣子似的放着光彩』。其後，羅馬掠奪希臘的世界時，那巨大的都市中的影像數目殆與活人的數目相等的。經過了無數世紀，無數破壞後的今日，從羅馬以及其郊外所掘出來的影像還有六萬多個。我們從未見過影刻的興盛，會開出如此完全、豐富、可驚的花來的，會有如此自由、繼續、變化的發育的；如果我們把那地面一層一層開掘起來，注意着人類的泥土上的一切上層文化，如制度、風俗、思想等，都有養成那影像之功的，那末我們就可知道希臘影刻之所以如此興隆的原因了。

第七章　中世紀的情境

古代各個都市所特有的這種軍事組織，終於有了結果，但是悲慘的結果，戰爭成爲自然的，最強的征服了最弱的。不僅一次，人們看見在掌握霸權的勝利的都市指揮或壓迫之下，組成了強大的國家。最後來了一個羅馬。羅馬是以精悍、忍耐、巧智勝人的，又富於指揮他人的能力。它用着一貫的見識、實際的計算，努力了七百年之後，終於將地中海及隣近的許多大國統統包容在它的支配之下了。它達到這種情景，是用着武力主義得來的，正如從種子裏生出果子來一樣，從那武力主義裏便產生了武力的專制主義。這樣子便組成爲帝國，當紀元一世紀左右，那個在有規則的獨裁政治之下

所組織的世界，終於發見了秩序與平和。然而這個發見不過是頹唐而已。在那征服的慘痛的粉碎之中，都市是幾百地毀滅了，人口是幾百萬地死滅了。勝利者們又自相虐殺了一百年，於是文化的世界裏簡直喪盡了自由的人民，離散了一半的住民。變成為臣僕，而已不追求偉大目的的市民，便耽於無為或奢侈，拒絕結婚。不養子孫了。因為那時候不知道什麼機器，一切都是用手工來做的，奴隸們被迫地合全社會的趣味與享樂與榮華相應。因為負擔實在過重了，奴隸於是都四散走失了。過了四百年，萎靡的帝國，已沒有人口，也沒有精力，來抵抗蠻族的了。蠻族的巨浪突破了堤岸而衝了進來。一個巨浪之後，另一個巨浪又來了，另一個巨浪又來了，這樣子約有五百年之久。蠻族所造就的損害簡直不勝枚舉

：人民死亡殆盡，紀念物都被破壞，田畝都荒蕪，城市化為灰燼，工業與美術與科學是被毀壞了，衰頹了，被遺忘了，恐怖與悲慘與暴虐到處蔓延得勢。其後蠻族的首領成為封建的城主後，又互相爭鬥，刦掠人民，燒燬米穀，搶奪商人，虐待農奴。田地荒蕪，於是食料缺乏。十一世紀時，七十年中竟有四十年的飢荒。人吃人肉過活。又因為一般的不潔與生活的困難，於是連最普通的衛生規則也都忘記了。想到過去的繁榮，更感得當日的艱難。有幾個還能讀古書的人，漠然地感到千年來人類所陷的深淵，便覺得當時眞是達到人類的最下層了。

這樣黑暗狀態滲入於各人腦中而所生的感情當如何呢？第一樣，就是自己的墮落，生活的嫌惡，陰鬱的悲觀。於是

便有許多許多的人出世而隱遁了。將近世紀一千年之時，人們都以世界的覆滅要到了，有許多人因為恐怖，便把他們的財產去捐給教會與修道院。另一方面，和恐怖與落胆相同的時候，又看見發生病的神經的傾向了。原來人們到太不幸時，會變得像病人囚犯一樣的神經過敏的。他們的感覺性愈益激增，竟像女人一樣的敏感了。他們的心中有着無常的喜怒、亂暴、自棄、過激，這一切在他們康健時雖則沒有的。他們失卻了男性行為的中庸感情了。他們空想、哭泣、跪拜，變成為覺得只靠自己是不夠的了，想像着感激、安慰。思想從他們過度的無規則的想像裏迸出微妙的熱心來；簡言之，他們是傾向於愛了。事實上，男性的莊重的古代所無的一種熱情，在那時候帶着十分誇張地發展了，就是說騎士的神祕

的愛情發生了。人人把那合於結婚的理智的平靜的愛情看輕，而把恍惚的無規則的在結婚以外所遇的愛情看重了。人人判別那愛情的精微，人人在婦女所主宰的法廷上揭示着愛的憲法。憲法所決定的，便是「愛不能存於夫婦間」，「愛是任何不能拒絕的」等等。看婦人不是同男人一樣用肉來做的了，把她們當作了天神。男子崇拜着女子，不惜盡力服侍着她們。人人以爲人間愛是天國的感情。這種天國的感情須着人間愛到神的愛裏去的，同時和神的愛相混和了。這樣的感情於是給與基督教一個發展的機會。現世的嫌惡，恍惚的憧憬，不斷的絕望，溫情的希求，這一切自然而然將人驅迫到以愛神爲第一本分的學裏去了。基督教便支配了世人，鼓吹着藝術，役使了藝術家。當時有一個人曾說：「世界爲了要

要給它的教會披上一件白衣，便把它的襤褸拋去了」，這樣子俄特式的建築於是出現。

且看那樹立起來的新建築。基督教和那局部的屬於階級或家族的古代宗教正立於相反的地位。基督教是訴諸羣衆的，要招致一切人類來超度的世界宗教。因之那建築不得不非常巨大，要能容納、市一地的全部人口才行。藏着希臘神像的小廚，以及希臘自由公民排隊行走的迴廊都不足以容納現在這批羣衆的了。基督教建築便不得不備有莫大的內壁，好多排交互錯綜的廣大的邊廂，巨大的穹窿，巨大的柱子了。

又爲了要使信教者想起基督受難之苦、現世生活的悲慘，那建築便不使快活美麗的日光直透進來，只給屋內浸着蒼白冷靜的影子，只准日光穿過花玻璃，變成爲血色，或紫水

晶那樣壯麗神秘後透進來才行。建築形式也務使世人看見時能發生感嘆與眩惑的感覺爲標準。其後，此種建築，愈益發達，卻亦愈益矛盾。忘卻原來實用之意，而專門講好看了。內部的裝飾，也愈弄愈細巧。這正似刺戟太多的婦人的裝飾一樣，和當世的風俗正完全相合。

這種建築繼續着四百年，風靡了全歐。不僅教堂是如此建築，即城堡宮殿，甚至市民住宅衣服、家具武裝也留着那種建築的痕跡。從這種俄特式建築的普遍性中，便可證明全個中世紀，人們的精神如何昂奮、錯亂。

第八章　君主時代的情境

人間的制度，猶如活着的肉體，依其自己的力量而成就

而解體的。其康健的喪失或復原，只依其性質及地位的力量而定。支配人民、壓搾人民的封建的首領中，每一國土裏都有一個比其餘更強的，所處地位更好的，政策更得宜的首領。這個優強的首領自任爲公衆和平的擁護者。靠了一般社會的同意所維持，他漸次將其他首領弄弱了，征服了，隸屬了，或同盟了，建設一個服從民意，有規則的行政。這時他便自命爲國王，而做一國的首領。將至十五世紀時，以前和他地位相等的公爵們，這時不過做他的手足了；到十七世紀頃，公爵們只做他的宮臣了。

請把宮臣這個名詞來仔細稱一稱斤量。所謂宮臣也者，就是國王宮庭裏的一個人，也就是宮庭裏有着一個職務的人。宮臣都有一個銜頭，靠那頭銜，得到一筆銀子。對於國王

要非常尊敬，但宮臣不只是奴隸，他的祖先和國王是同僚、戰友、貴族，因此他自己也算是一個特權階級，是貴族。國王對他也是親愛的。宮臣們和國王一起跳舞，一起吃飯，坐國王的車子椅子，走進國王的會客室。宮庭生活最先在意大利、西班牙發生，繼在法國、英國、德國，以及北歐也都發生了。這種宮庭生活實以法國爲中心，路易十四是給以全部的光彩的。

這種宮庭生活在精神上性質上所生的結果：便是愛好名譽、嚴守儀節、着重身分、注意規律。當時的藝術品便依這種貴族趣味而產生的。如嚴肅莊重的波桑（Poussin）的繪畫，壯麗華美的曼沙爾（Mansard）的建築，以及裝飾凡爾塞宮殿的諸神之像，整齊的並列着樹木的街道等等，都能表現出當時

趣味的特色。但是最能表現出那時貴族趣味的，便是文學。在法國實沒有像當時那樣巨匠雲集的時代過。像鮑素愛、巴斯噶、拉封丹、莫里哀、郭奈葉、拉辛等等都是當時的文豪。在這些文豪的名文中，尤其在當時的悲劇中最能放出燦爛的光芒。

當時的悲劇是一種供貴族廷臣們的娛樂而作成的東西。作者對於殺人流血等殘酷的情景，都不表現於舞台。因爲風尙注重規律，所以劇本的結構，也整然一律。當時法國悲劇，正和俄特式的建築一樣，表現出一種人的精神的整然的形態；因此悲劇也便和俄特式的建築一樣，普遍到全歐洲了。

第九章　民主政治時代的情境

壯麗華美的貴族社會卻沒有永續下去。它的發達就是它的解體的原因。政體因爲是絕對的了，竟至成爲粗漏的專制的。不僅如此，而且國王把最高的官職以及一切恩寵統統給與出入內府的貴族們。這種事實，在有產階級及大衆的眼中，甚覺不平。民衆是富裕了的，大有教養了的。他們覺得自己的力量強大了，不平之鳴乃亦愈盛。他們做成了法國大革命，經過十年的混亂，確立一種民主的平等的制度。在這種制度裏，一切官職，是什麽人都可得到的了，通常是經過幾次的考問與試驗後，照着一定的規則而得上昇的。拿破崙戰爭和範例的傳染力，漸次將這種制度超越法國國境，而移植於他國。這種社會的新設施，和工業上機械的發明以及風俗的大醇風相聯合後，便把人類的境況一變，接着把人類的性

格也一變了。人們是從專制中解放的了，有着警察保護的了。不論人的出身，怎樣低陋，一切的職業，在他們面前都開放的了。又因一切實用物品的激增，使窮人都得到二世紀前富人所不知的快樂與便宜了。另一方面，在社會上猶如在家庭中，嚴厲變成爲和善。父親成爲兒子的朋友；平民與貴族平等了。

但是又一方面，野心與欲念卻展開了雙翼。因爲嘗味了安慰，窺見了幸福之後，人們便慣以爲幸福安慰是人類應該有的東西了。人人因所得愈多，要求亦愈大。那要求便超過那所得了。同時，因爲實證哲學得到長足的繁榮，自由思想便與一切大胆的思想握手了。從此，人們離開了從前支配他們的傳統的信仰，而自以爲只靠自己精神的力量，就可達到

高遠的眞理了。道德、宗教、政治、一切都陷於人們疑問的網裏了。他們在各處路上摸索着追尋。

這樣的狀態對於思想上便發生極大的影響。做支配者的人物，就是在舞台上的人物，看客們給以最多興味與同情的人物、於是便成爲沈鬱、冥想的野心家。如路納、浮士德、維特、孟弗來特等等便是。他們的不幸，有兩層理由：第一層是神經太敏，小小的病痛，就覺異常苦惱。他們既沒有半封建式半鄉士式的祖先的教育，也無嚴父的管束，在學校裏也不被同學毆打，在大人物前也不被迫地守着沈默的尊敬，也不被關在家中受着家庭的訓練，又不必像古代一般用着自己的腕力，睡的地方也不必是一間陋室了。在近代的安樂的風俗中，人是成爲敏感的了，神經質的了，易怒的了，不慣

於費力忍苦的日常生活的了。——另一方面，人是成爲懷疑派了。在社會與宗教的動搖中，種種學說的混亂中、新奇的迸發中，人們的思想便逸出大道了。他們放肆的欲望使他們害了一種重病，那就是所謂「世紀病」。這種世紀病，自夏朵勃里汪至巴爾若克，自歌德至海涅，自客排至擺倫，自亞爾發愛至來逢派爾其，在這一切近代大作家的作品裏，都表現得清清楚楚。

第十章　藝術品產生的法則

前四章所述者乃爲極大的例子。照我們的意見，這種例子已足建立那支配藝術品之性質與其出現之法則了。這種例子不僅建立那法則，而且確立那法則。我們曾經說過，藝術

作品是被一般的精神狀態及周圍風俗所組成的一個全體所決定的。我們現在能更進一步，極正確地描出那最初原因連結於最後結果的連環來了。

我們在已領略了的種種情境中，最先看見的是一個全般的狀況，就是某種的善和某種的惡的普遍的存在，屈服或自由的境地，貧或富的狀態，某一種社會形式，某一種的宗教的種類。譬如在希臘，是自由尚武的都市而具有奴隸者。在中世紀便是壓迫、蠻人的侵入、封建的劫略、基督教的狂熱。十七世紀是宮闈時代，十九世紀是科學的產業的平民政治：簡言之，是人們所順應的服從的種種境遇的一個全體。

這種狀況便在人們中間發展那相應的要求，特殊的能力，特別的感情了。譬如，耽於肉體的活動，或傾向於瞑想，

這兒是粗暴，那兒是溫柔，有時是戰爭的本能，有時是口舌的才能，有時是享樂的慾望，還有無限變化與複雜的許多別的傾向。希臘總不使頭腦與手足過度勞動而致有害於肉體的完全，能力的均齊的。中世紀時，是過度受了刺戟的想像力的放縱，女性的感覺性的精徵。十七世紀是社交的禮貌和貴族的客廳裏的威儀。近代是解放了的野心的巨大和不知滿足的慾求的不安。

當各個時代那一羣的感情和需求和技能，鮮明地完全顯現時，便搆成了一個支配的人格。就是那集中了同時代者的讚賞與同情的典型的人物。例如，希臘，便是那精通種種體育的、有着好血統的、裸體的青年。在中世紀，便是那參悟三昧的僧侶和多情的騎士。十七世紀時是完美的宮庭中人物

。十九世紀這時代，便是不知滿足的悲哀的維特之類的人物。

這個支配人物是一切人物中最有興味的、最重要的、而且最為目標的人物。所以藝術家便把他提出來以示大衆。藝術家的藝術如果是繪畫、彫刻、小說、敍事詩、戲劇等等的模倣藝術，那末就把這人物凝集於一個活的人物中。假使藝術家的藝術是建築音樂，沒有創造的人物而只喚起感情情緒的藝術時，那末就把人物分散於各種要素中。所以我們可以說，他們一切的努力，有時是表現那人物，有時是向着那人物訴說。在貝多芬的交響樂中，以及寺院的薔薇裝飾中，便是向着那人物訴說，在名畫家的圖畫中，在文學家的劇本中，便是將那人物來表現，所以一切藝術都從屬於支配的人物

的，因爲藝術全部只是表現那人物的，或者來博得那人物的歡心而已矣。

（一）挑撥那種種傾向和特殊能力的一個全般境地；（二）靠那傾向與能力的得勢而構成的一個支配人物；（三）使這個支配人物成爲可感的，聲音、形式、色彩與言語；（四）或者和構成這人物的傾向與能力相應的聲音、形式、色彩與言語，這便是相連續的四個條件。第一個引出第二個，第二個引出第三個，依次引出。因此，條件中一個最小的變化，在繼續的條件中必生相應之變化，在先行的條件中也必示相應的變化，依單純的理論，即能看出從這一個向那一個的昇或降。（這個法則應用於文學的以及其他諸藝術的研究。關於從第四個條件重回向第一個時，不可不正確地照各條

件的順序而進行。）這個方式是無所不包容的。如果爲要說明那結果之所以變化，那末在各條件中間，便可把那變化結果的第二義的原因插了進去。如果爲要說明一時代的感情，人們在環境的考察上可以加上人種的考察。如果爲要說明一個世紀的藝術品，那末除了世紀的支配的傾向外，人們應注意那藝術的特別的時期以及每個藝術家的特別感情。這樣，人們不僅能夠從那法則引出人類想像的一般形式與大革命，幷且可以引出各國的派別，種種風格的不停的變遷，甚至每個大藝術家的作品的特性都能引出來的。這樣子，解釋便得完全，因爲那解釋使人知道組成派別的公共點，同時又使人知道分別各個人的特點的。

第十一章　藝術的將來

我們從上幾章的探討裏可以引出一個個人的實用的結論了。我們已看見了的，每個境地產生一個精神的狀態，接着就產生一羣與之相呼應的藝術品。此所以每個新的境地應生一新的精神的狀態，接着生出一羣新的藝術品。此所以在組織中的今日的環境，將產生它的精神狀態與藝術品，猶之乎已往的環境一樣。這並不是建築在欲望與希望的誘惑上的單純的假設，是依據經驗的權威和歷史的證據的法則的結果。一個法則成立了，它的價値在明日猶如在昨日，事件的關連，在未來的猶如在過去的。所以不應說今日藝術是枯涸了。這是眞的，某派某派是死了，不能再生了；有幾種藝術是在喘息中了，將來我們也不能給以它所需要的養料的了；但是藝術自身，是對象的支配性的表現與窺測的能力，將與文明

一樣地繼續下去。原來藝術是文明的最優等作品，而且是文明的第一個兒子。藝術形式將來如何？五大藝術中那一種將成爲將來感情的最適當的鑄型？這不是我們現在要盡解答的義務的。但是我們敢斷言的，就是新形式將顯現的，一個鑄型要來的。爲什麼緣故呢？因爲我們只要睜開眼睛來，把現狀和人間的精神來考察一番，便可看見一個變遷，那末深，那末普遍，又那末快，過去任何時代都比不上的。形成近代精神的三個原因，用着漸增的效果而繼續作用着的。實證哲學的發見，一天一天在增加，地質學、有機化學、歷史、物理和動物學諸分科都是當代的產物；經驗的進步是無限止的，發見的應用是無止境的。勞動、運輸、交通、耕種、技術、產業的一切分科中，人類的能力是愈大愈廣了，每年都超

過於一切希望的。我們又都知道政治的機械同樣地在改良，社會成為更合理的更人類的，監視着內部的和平，保護才能、幫助貧弱；簡言之，從各部分，由一切道路，人人在修養他的智慧，改善他的境遇。因此，人不能否定人類的思想、風俗與狀態的改變，也不能拒絕這個結果，就是人類與事物的更新不得不引起藝術的更新的結果。

ABC叢書目錄

文藝之部

國學組

文字學ABC 胡樸安著 一冊平裝五角精裝六角
文法解剖ABC 郭步陶著 一冊平裝五角精裝六角
文體論ABC 顧藎丞著 一冊平裝五角精裝六角
中國文學ABC 劉麟生著 一冊平裝五角精裝六角
詩歌學ABC 胡懷琛著 一冊平裝五角精裝六角
詩經學ABC 金公亮著 一冊平裝五角精裝六角
元劇研究ABC上 吳瞿安著 一冊平裝五角精裝六角
元劇研究ABC下 吳瞿安著 一冊平裝五角精裝六角
中國神話研究ABC上 玄珠著 一冊平裝五角精裝六角
中國神話研究ABC下 玄珠著 一冊平裝五角精裝六角

文學組

文藝論ABC 夏丏尊著 一冊平裝五角精裝六角
文藝批評ABC 傅東華著 一冊平裝五角精裝六角
文化評價ABC 葉法無著 一冊平裝五角精裝六角
詩歌原理ABC 傅東華著 一冊平裝五角精裝六角
小說研究ABC 玄珠著 一冊平裝五角精裝六角

哲學之部

哲學組

哲學ABC　張東蓀著　一冊平裝五角精裝六角
西洋哲學ABC　謝頌羔著　一冊平裝五角精裝六角
宗教學ABC　謝頌羔著　一冊平裝五角精裝六角
人生觀ABC　張東蓀著　一冊平裝五角精裝六角
結婚論ABC　郭真著　一冊平裝五角精裝六角
戀愛論ABC　郭真著　一冊平裝五角精裝六角
精神分析學ABC　張東蓀著　一冊平裝五角精裝六角
論理學ABC　朱兆萃著　一冊平裝五角精裝六角
倫理問題ABC　葉法無著　一冊平裝五角精裝六角
中國倫理思想ABC　謝扶雅著　一冊平裝五角精裝六角

政治經濟之部

政法組

法律哲學ABC　施憲民譯　一冊平裝五角精裝六角
法律學ABC　朱采真著　一冊平裝五角精裝六角
國際法ABC　朱采真著　一冊平裝五角精裝六角
政治學ABC　朱采真著　一冊平裝五角精裝六角
中山政治ABC　朱采真著　一冊平裝五角精裝六角
黨義ABC　朱翊新著　一冊平裝五角精裝六角
外交ABC　常書林著　一冊平裝五角精裝六角

市政組

都市論ABC　楊哲明著　一冊平裝五角精裝六角
市政計劃ABC　楊哲明著　一冊平裝五角精裝六角
市政管理ABC　楊哲明著　一冊平裝五角精裝六角
市政工程ABC　楊哲明著　一冊平裝五角精裝六角

經濟組

經濟學ABC 李權時著 一冊平裝五角精裝六角
財政學ABC 李權時著 一冊平裝五角精裝六角
貨幣學ABC 沈藻墀著 一冊平裝五角精裝六角
統計學ABC 蔡毓聰著 一冊平裝五角精裝六角
會計學ABC 竺家鏡著 一冊平裝五角精裝六角
審計學ABC 鄒行巽著 一冊平裝五角精裝六角
分配論ABC 殷壽光著 一冊平裝五角精裝六角
農業合作ABC 王世穎著 一冊平裝五角精裝六角
信用合作ABC 侯厚培著 一冊平裝五角精裝六角

商業組

工商管理ABC 張家泰著 一冊平裝五角精裝六角
銀行學ABC 藺世勳著 一冊平裝五角精裝六角
保險學ABC 張伯箴著 一冊平裝五角精裝六角
廣告學ABC 藺世勳著 一冊平裝五角精裝六角
售貨術ABC 張家泰著 一冊平裝五角精裝六角

社會組

社會學ABC 孫本文著 一冊平裝五角精裝六角
人口論ABC 孫本文著 一冊平裝五角精裝六角
人類學ABC 馬宗融著 一冊平裝五角精裝六角
優生學ABC 華汝成著 一冊平裝五角精裝六角
家族制度ABC 高希聖著 一冊平裝五角精裝六角
產兒制限ABC 高希聖著 一冊平裝五角精裝六角
婦女運動ABC 湯彬華著 一冊平裝五角精裝六角

社會思想史ABC　徐逸樵著　一冊平裝五角精裝六角
生活進化史ABC　劉叔琴著　一冊平裝五角精裝六角

教育史地之部

教育組

教育學ABC　黃逕就明著　一冊平裝五角精裝六角
教育史ABC　李浩吾著　一冊平裝五角精裝六角
教育哲學ABC　瞿世英著　一冊平裝五角精裝六角
黨義教育ABC　江卓羣著　一冊平裝五角精裝六角
民衆教育ABC　范望湖著　一冊平裝五角精裝六角
職業教育ABC　潘文安著　一冊平裝五角精裝六角
藝術教育ABC　豐子愷著　一冊平裝五角精裝六角
教育心理學ABC　朱兆萃著　一冊平裝五角精裝六角
教育測驗ABC　朱翊新著　一冊平裝五角精裝六角
小學行政ABC　魏冰心著　一冊平裝五角精裝六角
各科教學ABC　范雲六著　一冊平裝五角精裝六角
做學教ABC　徐德春著　一冊平裝五角精裝六角
圖書館學ABC　沈學植著　一冊平裝五角精裝六角
軍事學ABC　張崇玖著　一冊平裝五角精裝六角

體育組

田徑賽ABC　蔣湘青著　一冊平裝五角精裝六角

史地組

東洋史ABC　傅彥長著　一冊平裝五角精裝六角
西洋史ABC　傅彥長著　一冊平裝五角精裝六角
日本史ABC　李宗武著　一冊平裝五角精裝六角

人文地理ABC　李宗武著　一冊平裝五角精裝六角
自然地理ABC　王益厓著　一冊平裝五角精裝六角
海洋學ABC　王益厓著　一冊平裝五角精裝六角

演說學組

演說學ABC　余楠秋著　一冊平裝五角精裝六角
辯論術ABC　陸東平著　一冊平裝五角精裝六角

科學之部

科學組

進化論ABC　張慰宗著　一冊平裝五角精裝六角
科學論ABC　王剛森著　一冊平裝五角精裝六角
電學ABC　王剛森著　一冊平裝五角精裝六角
相對論ABC上　王剛森著　一冊平裝五角精裝六角
相對論ABC下　王剛森著　一冊平裝五角精裝六角
攝影學ABC　吳靜山著　一冊平裝五角精裝六角

心理學組

心理學ABC　郭任遠著　一冊平裝五角精裝六角
變態心理學ABC　黃維榮著　一冊平裝五角精裝六角
羣衆心理ABC　陳東原著　一冊平裝五角精裝六角

工程學組

道路學ABC　楊哲明著　一冊平裝五角精裝六角
鐵路學ABC　楊儁時著　一冊平裝五角精裝六角

衛生學組

衛生學ABC　沈霽春著　一冊平裝五角精裝六角
性學ABC　柴福沅著　一冊平裝五角精裝六角

中華民國十八年九月印刷
中華民國十八年九月出版

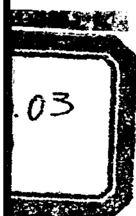
藝術哲學ABC（全一冊）

（平裝五角 精裝六角）
（外埠酌加郵費匯費）

著作者 徐蔚南
出版者 ABC叢書社
印刷者 世界書局
發行者 世界書局

發行所 上海四馬路暨各省 世界書局


世界


.03